

Kaleidogramme Bd. 5

Kunst Fortschritt Geschichte

herausgegeben von

Christoph Menke / Juliane Rebenitsch

Mit Beiträgen von

Theodor W. Adorno, Diedrich Diederichsen,
Alexander García Düttmann, Thierry de Duve, Eva Geulen,
Lydia Goehr, Gerrrud Koch, Hans-Thies Lehmann,
Michael Lüthy, Claus-Steffen Mahnkopf, Bertine Menke,
Christoph Menke, Dieter Mersch, Jacques Rancière,
Juliane Rebenitsch, Eckhard Schumacher,
Gerard Vilard, Georg Witte

Kulturverlag Kadmos Berlin

Inhalt

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar



Diese Arbeit ist im Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der Freien Universität Berlin entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 12/2006, Kulturverlag Kadmos
Berlin, Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Intraalia

ISBN (10-stellig) 3-86599-002-2

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-002-6

CHRISTOPH MENKE UND JULIANE REBENTISCH
Einleitung: Die Gegenwart des Fortschritts 9

I. Bildende Kunst

THIERRY DE DUVE
Die kritische Funktion der Kunst und das
Projekt der Emanzipation 21

GERARD VILAR
Danto und das Paradox einer posthistorischen Kunst 40

Kommentar:
MICHAEL LÜTHY
Das Ende wovon? 57
Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These
vom Ende der Kunst

II. Film

JACQUES RANCIÈRE
Die Geschichtlichkeit des Films 69

Kommentar:
GERTRUD KOCH
Nachträgliche Vorwegnahme 87

III. Musik

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF
Über Zeit und Geschichte in der Musik 97

Kommentar:

LYDIA GOEHR
Über Fortschritt und den musikalischen Werkbegriff 107

DIEDRICH DIEDERICHSEN
Higher and higher – Aufbruch, Geschichte, Loop 120
Fortschritt und Pop-Musik

IV. Literatur

EVA GEULEN
Und weiter 133

Anmerkungen zum literaturwissenschaftlichen
Umgang mit deutscher Popliteratur

Kommentare:

BETTINE MENKE
... jenseits von Fortschritt und Ende der Kunst 148

ECKHARD SCHUMACHER
Das Ende der Popliteratur 157
Eine Fortsetzungsgeschichte

V. Theater

HANS-THIES LEHMANN
Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters) 169
Überlegungen zum postdramatischen Theater

CHRISTOPH MENKE
Doppelter Fortschritt: postdramatisch – postavantgardistisch 178

VI. Podium: Die Kunst und die Künste

THEODOR W. ADORNO
Die Kunst und die Künste 191

Kommentare

ALEXANDER GARCÍA DÜTTMANN
Kunst im Glück 209
Divertimento

DIETER MERSCH
Ästhetische Diskontinuität 216
Prolegomena zu einer Archäologie der Künste

JULIANE REBENTISCH
Fortschritt nach seinem Ende 229
Adorno und die Kunst der Postmoderne

GEORG WITTE
Der Fortschritt – ein Werfen 242

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 252

Einleitung: Die Gegenwart des Fortschritts

CHRISTOPH MENKE UND JULIANE REBENTISCH

Spätestens 1970 hat die Kunst eine Schwelle erreicht, nach der alles möglich, alles erlaubt zu sein scheint. Durch diese Situation ist kunsttheoretisch insbesondere der Begriff des Fortschritts, und mit ihm ein ganzes Geschichtsmodell, in die Krise geraten. Die erneuerte Rede vom »Ende der Kunst« zeugt ebenso davon wie die Ablösung der modernen Werkästhetik durch Theorien der ästhetischen Erfahrung. So behauptet die Diagnose vom »Ende der Kunst«, daß sich die Kunst als ein in sich zusammenhängendes, durch dieselbe kulturelle Funktion und einheitliche geschichtliche Entwicklung integriertes Feld auflöst. Zurückzubleiben scheinen einzelne ästhetische Gegenstände, die sich weder auf ein gesellschaftliches oder kulturelles Außen noch auf ein künstlerisch Vorhergehendes, gar Anderes oder Entgegengesetztes beziehen. In ihrer desintegrierten Vielfalt bieten sie lediglich ebenso vielfältige Gelegenheiten oder Anlässe zum mehr oder weniger intensiven ästhetischen Erleben. Gemäß dieser Diagnose leben wir in einer ästhetischen Erlebnisgesellschaft jenseits von Debatte, Gegnerschaft und Streit. Aber auch dort, wo man dieser radikalen Posthistoire-These nicht folgt, hat sich in der allgemeinen Bestimmung der Kunst, bis weit hinein in die philosophische Ästhetik, eine generelle Skepsis gegenüber der gesellschaftlich-geschichtlichen Plazierung der Werke eingestellt. Darauf scheint indes weder eine Erfahrung, die die Werke der Kunst zu erschließen, noch eine Kritik, die sie zu entschlüsseln versucht, verzichten zu können: die Feststellung von Neuem, Innovativem ist für sie ebenso elementar wie dessen normative Auszeichnung; man kann eben doch nicht alles zu jeder Zeit machen. Und das hat zuallererst einen innerkünstlerischen, aber dann auch einen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Sinn: weil das Insistieren darauf, weitermachen zu können, Ausdruck einer Haltung ist, die sich gar nicht allein künstlerisch begründen kann. Wenn diese Beob-

achtung zutrifft, stellt sich die Frage, auf welche Weise heute, mit Blick auf die Entgrenzungstendenzen in der Kunst der letzten vierzig Jahre – doch oder immer noch – von künstlerischem Fortschritt gesprochen werden kann und welche Konsequenzen dies für den Begriff von Kunst hat.

Die Frage nach dem künstlerischen Fortschritt heute hat mithin einen doppelten, in sich gespaltenen Grund: daß diese Frage sich überhaupt stellt, verweist auf einen grundlegenden, auch das gegenwärtige Verständnis der Kunst noch bestimmenden Zusammenhang von Erfahrung, Urteil und Geschichte. Wie sich die Frage nach dem künstlerischen Fortschritt gegenwärtig stellt, ist durch den kunsttheoretischen und -praktischen Umbruch der letzten dreißig bis vierzig Jahre bestimmt. Denn auch wenn Posthistoire und ästhetisches Erlebnis nicht die richtigen Leitideen sind, um diesen Umbruch zu erfassen, so sind sie doch wie auch immer irreführende Indikatoren einer zweifelsohne tiefgreifenden Veränderung der Kunst und ihrer Theorie. Die Begriffe der »Entgrenzung« und der »Erfahrung« sind Stichwörter, durch die sich diese Prozesse besser beschreiben lassen: »Entgrenzung« als Titel einer künstlerischen Entwicklung, welche die wesentliche Einheit ebenso der einzelnen Künste wie der Kunst radikal in Frage stellt; »Erfahrung« als zentraler Begriff einer auch in Reaktion auf diese Entwicklung ausgebildeten ästhetischen Theorie, für die der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke nicht mehr auf den Begriff eines philosophischen Systems zu bringen ist. Für das Denken der Geschichte der Kunst bedeuten die Entwicklung zur Entgrenzung der Kunst und der Künste einerseits und die Wende von der Werk- zur Erfahrungsethik andererseits, daß der Fortschritt als Großzählung der Moderne definitiv außer Kraft gesetzt wurde. Denn die Prozesse der Entgrenzung der Künste und die Wende zum methodischen Primat der ästhetischen Erfahrung haben zwei theoretische Ecksteine aus diesem modernistischen Fortschrittsmodell herausgehoben: mit der Entgrenzung der Künste löst sich der Gegenstand auf, auf den sich die geschichtsphilosophische Konstruktion einer durchgehenden und einsinnigen geschichtlichen Entwicklung (*der Malerei, des Romans oder Dramas oder Films*) beziehen konnte; mit der Wende zur Erfahrung wird die objektive Bestimmtheit des Werks, auf die sich die geschichtsphilosophische Fortschrittserzählung bezog, zurückgenommen in einander widerstreitende Rezeptionen, Lektüren und Erschließungen. Mit der objektiv gegebenen Einheit der Künste wie der Werke verliert die geschichtsphilosophische Fortschrittsidee der Moderne ihre Grundlage.

In dieser Situation kann nur noch ein Begriff des künstlerischen Fortschritts gedacht und verteidigt werden, der ihn als eine erfahrungsetheti-

sche Kategorie versteht: daß es künstlerischen Fortschritt gibt, ist eine Behauptung aus der Perspektive der ästhetischen Erfahrung von Kunstwerken. Und zwar einer Erfahrung, die immer auch bewertend oder beurteilend ist. Den Begriff des künstlerischen Fortschritts nicht mehr, wie im Paradigma der Moderne, geschichtsphilosophisch, sondern erfahrungsethetisch zu verstehen, heißt deshalb, ihn als eine Grundbestimmung des bewertenden oder beurteilenden Verhältnisses ästhetischer Erfahrung zu Kunstwerken zu verstehen: »Fortschritt« ist eine Kategorie des Urteils über Kunst. Oder umgekehrt: Fortschritt ist (nur) deshalb und (nur) so lange eine Grundkategorie des erfahrenden wie kritischen Umgangs mit der Kunst, wie dieser Umgang als ein normativer und dieser normative Umgang als einer von bestimmter Art verstanden wird.

Zu diesem Verständnis des normativen Verhältnisses zur Kunst, in dem der Fortschrittsbegriff seinen Grund hat, gehören die folgenden vier Elemente. – Es besagt erstens, daß das Urteil über ein Kunstwerk komparativ oder *kontrastiv* ist: Urteilen heißt, etwas als gut im Gegensatz zu etwas anderem Schlechten zu bewerten. »Fortschritt« ist eine Kategorie des kontrastiven Urteils. – Dieses kontrastive Urteilen über ein Kunstwerk ist zweitens *historisch* verfaßt: Die normative Unterscheidung von gut und schlecht verbindet sich mit der temporalen Unterscheidung von vorher und nachher bzw. früher und später. Das Gute setzt sich dem Schlechten als Vergangenen gegenüber. Aber nicht einfach, weil es schon vergangen ist. Sondern das Schlechte *wird* durch die kontrastive Entgegensetzung des Guten zum Vergangenen; es vergeht, weil es als das Schlechte erkannt wird. »Fortschritt« ist eine Kategorie des historischen Urteils. – Dieses kontrastiv-historische Urteil bezieht sich drittens nicht auf das Ästhetische, die ästhetische Erscheinung, gar das ästhetische Gelingen eines Kunstwerks, sondern auf das »Poetische« oder *Technische* der Kunst: auf dasjenige also, was am Kunstwerk gemacht, was seine »Kunst«, seine Techniken, Strategien des Machens sind. Der Begriff des Fortschritts fällt ein Urteil über das Gelingen, über den Erfolg einer künstlerischen Technik; »Fortschritt« ist eine Kategorie des technischen Urteils. – Viertens ist das kontrastiv-historisch-technische Urteil über ein Kunstwerk eine *Kritik* (der Technik) eines anderen, vorhergehenden Kunstwerks. Und zwar verbinden sich im Urteil des Fortschritts über ein Kunstwerk zwei Hinsichten von Kritik: die Kritik als Beurteilung der Technik des gegenwärtig erfahrenden Kunstwerks und die Kritik als kontrastiver Aufweis des relativen Mißlingens der Technik eines früheren, vorhergehenden Kunstwerks. Im Urteil des Fortschritts über ein Kunstwerk sind beide zu einem dritten Begriff von

Kritik verbunden: der Kritik des gegenwärtigen Kunstwerks selbst am vor-
hergehenden. »Fortschritt« ist eine Kategorie des kritischen Urteilens. – Aus
diesen vier Schritten ergibt sich die Grundthese einer erfahrungsethischen
Bestimmung des künstlerischen Fortschritts: Der Begriff des Fortschritts
hat seinen Ort in einer Praxis des kunstkritischen Urteilens, die ein gegen-
wärtig erfahrenes Kunstwerk als technisch gelungen beurteilt, das sich als
bestimmte Negation eines früheren Kunstwerks beschreiben läßt. Wie schon
dem modernen Fortschrittsdiskurs geht es auch dem erfahrungsethischen
damit offensichtlich weder um das traditionalistische Einrücken des Neuen
in den Horizont des Alten noch um das posthistorische Lob des Neuen
um seiner selbst willen. Das Neue strebt hier vielmehr zum Alten in einem
Verhältnis bestimmter, das heißt geschichtskonstituierender Negation.

Dann aber liegt es nahe, die im Fortschrittsmodell implizite (normative)
Differenz von gut und schlecht auf die (technische) Differenz von Problem
und Lösung zu beziehen. Für das Auftreten des Problems, das durch Fort-
schritt gelöst werden soll, gibt es dann wiederum drei Möglichkeiten: (1)
Die Lösung, zu der das frühere Kunstwerk gekommen war, war schon nach
Maßgabe derjenigen Probleme, die es lösen wollte, defizitär. Fortschritt
wäre dann kontinuierlich: weiterarbeiten am selben alten Problem. (2) Die
Lösung, zu der das frühere Kunstwerk gekommen war, war effizient für das
alte Problem, hat aber zugleich ein neues Problem geschaffen. Fortschritt
wäre dann sprunghaft: arbeiten an immer neuen, aber innerkünstlerisch
hervorgebrachten Problemen. (3) Die Lösung, zu der das frühere Kunst-
werk gekommen war, ist nicht mehr effizient angesichts neuer Probleme,
die sich in der Kunst, aber aufgrund kunstexterner Veränderungen stellen.
Fortschritt wäre hier ebenfalls sprunghaft: arbeiten an neuen außerkünst-
lerischen Herausforderungen für die Kunst. Nur im ersten Fall könnte die
Frage, ob sich verschiedene Schritte künstlerischer Entwicklung zu *einem*
Fortschritt integrieren lassen, positiv beantwortet werden; in den beiden
anderen bliebe sie offen, ja, unwahrscheinlich.

In all diesen, zum Teil ineinandergreifenden Fällen wird der Fort-
schrittsbegriff ebenso *empirisch* wie *situativ* verwendet. Das am Fortschritt
orientierte Urteil konstruiert Antwortverhältnisse zwischen Kunstwerken,
durch welche die gegenwärtig erfahrenen Werke so vor einen Horizont
bekannter künstlerischer Strategien gerückt werden, daß sie als deren be-
stimmte Negation verstehbar werden. Als situativ und empirisch angelegter
impliziert der erfahrungsethische Fortschrittsbegriff aber zugleich, daß
sich für ein und dasselbe Kunstwerk verschiedene Geschichten erzählen
lassen, die unter dem Gesichtspunkt von Problem und Lösung dargestellt

werden können. Deshalb steht die Frage, ob und, wenn ja, in welcher
Hinsicht ein Werk als ein Fortschritt gelten kann, immer wieder neu zur
Diskussion. Während die modernistische Kunsttheorie den Versuch unter-
nommen hatte, die Kategorie des Fortschritts geschichtsphilosophisch zu
fundieren, um dadurch die Kriterien kunstkritischen Urteilens festzulegen,
wird »Fortschritt« erfahrungsethisch als ein immer wiederkehrendes
(Teil-) Problem kunstkritischen Urteilens verstanden – als Gegenstand des
Streits und nicht als dessen Lösung.

Mit der erfahrungsethischen Dynamisierung des Fortschrittsmotivs
durch seine Lokalisierung im öffentlichen Streit kommt auch Bewegung in
die Rede von Kanon und Tradition. Denn jede Behauptung von Fortschritt
bedeutet eine Neubewertung des Alten im Licht des Neuen. Dabei kann der
Fortschritt der neuen Kunst für die alte neben der destruktiv-regierenden
auch eine produktiv-erschließende Rolle spielen. So können latent geblie-
bene Aspekte der alten Kunst durch die Perspektive der neuen wahrnehmbar
und neu verwendbar gemacht werden. Nicht zuletzt aufgrund dieser letzten
Möglichkeit wird man der Geschichtlichkeit von Kunst weder durch die
Behauptung einer transhistorischen Gültigkeit großer Kunst bekommen
– vielmehr konstruiert sich ihre Größe selbst historisch: in der und durch
die Geschichte ihrer Neu- und Wiederschließungen. Noch aber wird man
die Geschichtlichkeit von Kunst durch eine geschichtsphilosophisch fundier-
te Evolutionstheorie künstlerischer Formen hinreichend verstehen, die den
einzelnen Kunstwerken eine entwicklungslogisch ebenso bestimmte wie not-
wendig beschränkte historische Rolle zuweist. Schon ein oberflächlicher Blick
auf die durch Konjunkturen, Spannungsverluste, Latenzzeiten und Renais-
sances geprägten Rezeptionsgeschichten beliebiger Werke zeigt, daß deren
geschichtliches Leben nicht in der Rolle aufgeht, die ihnen *eine* bestimmte
Fortschrittsgeschichte zuschreiben mag. Kunst von solchen objektivistischen
Mißverständnissen zu befreien und auf geschichtlich wandelbare Erfahrungen
zu öffnen, heißt, den normativen ästhetischen Diskurs, in dem diese sich
manifestieren, als den eigentlichen Schauplatz der geschichtlichen Bewegung
von Kunstwerken in den Blick zu nehmen. In ihm werden die Kunstwerke
immer wieder neu auch hinsichtlich ihres Innovationspotentials erschlossen.
Empirische Zeitgenossenschaft (sie kann sich auch durch einen Anachro-
nismus herstellen) ist damit auch aus erfahrungsethischer Perspektive
etwas, das zusätzlich, gewissermaßen extern zur Kunst hinzukommen
müßte oder müßte, sondern etwas, das ihren Begriff ausmacht.

Für das geschichtliche Leben der Kunstwerke ist indes nicht nur deren
wiederholte technische Evaluierung entscheidend, sondern auch deren äs-

thetische. Während der modernistische Fortschrittsdiskurs die Autonomie der Kunst technisch, in Strategien und Formen zu begründen beanspruchte – und das ästhetische Urteil entsprechend mit dem technischen zusammenfallen ließ –, beschränkt sich der erfahrungsästhetische Fortschrittsdiskurs allein auf die poetische, die technische Seite der Kunst. Gerade in dieser Selbstbeschränkung aufs Technische aber gewinnt der erfahrungsästhetische Fortschrittsdiskurs Bedeutung für jene andere Dimension des Urteils, die zum vollen Urteil über das Gelingen eines Kunstwerks konstitutiv hinzugehört, durch das Urteil über sein technisches Gelingen aber nicht eingeholt wird: die ästhetische. Denn zum ästhetischen Gelingen eines Kunstwerks gehört offenbar etwas, das sich dem technischen Gelingen, das es ermöglicht, zugleich doch entzieht. Wenn es richtig ist, wie Adorno geschrieben hat, daß Kunst zu produzieren, heißt, »Dinge [zu] machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind«¹, dann bedeutet dies, daß zum vollen Gelingen von Kunst nicht nur technischer Fortschritt gehört, sondern auch ein Schritt weg vom oder hinaus über diesen Fortschritt in der Technik, den sie braucht, um gelingen zu können. Zum Gelingen der Kunst gehört nicht nur die bestimmte Negation im technischen Fortschritt, sondern auch noch die ästhetische Negation von dieser bestimmten Negation.

Nun reflektiert sich der Umstand, daß die ästhetische Qualität eines Werks, sein Kunststatus, nicht in Technik aufgeht, nicht nur in der erfahrungsästhetischen Einsicht in die technisch-ästhetische Doppelpoligkeit des kunstkritischen Urteils, sondern auch in der Kunst selbst. Die Einsicht in die Irreduzibilität des Ästhetischen auf Technik ist ein zentrales Problem moderner und nachmoderner Kunstproduktion. Denn die ästhetische Negation der bestimmten Negation, die den technischen Fortschritt ausmacht, hat genau dort ihren Ort, wo sich im Werk die unauflösbare Spannung zwischen Allgemeinem und Singulärem entfaltet. Der Begriff des Fortschritts bezieht sich auf die Konzeption oder Idee eines Kunstwerks; nur diese kann ein Fortschritt gegenüber einer früheren sein. Nur diese ist deshalb auch einer geschichtlichen Betrachtung zugänglich. Seine Singularität gewinnt das Werk indes durch das, was sich an ihm der Zusammenfassung in einer Konzeption oder Idee entzieht oder entgegensetzt. Eine Kunstproduktion, der das aufgegangen ist, ist von der Einsicht in die eigenen Grenzen getragen. Sie besteht in einem paradoxen Machen: einem Machen, das sich gegen die Logik des (technisch) Machbaren selbst zu kehren versucht.

Im Zeichen eben dieser Paradoxie nun steht die geschichtliche Bewegung zur Entgrenzung der Kunst und der Künste. So erfolgte etwa die intermediale Freisetzung der Kunst aus den Grenzen der traditionellen

Kunstgattungen, ihren Formbildungskonventionen ebenso wie ihren berechenbar einsinnigen Fortschrittslogiken, im Namen der Singularität der einzelnen Werke. Zwar ist diese Freisetzung selbst wiederum als künstlerisches Verfahren, als Technik, beschreibbar. Aber mit der Negation des Gegebenen begründen diese Werke nicht nur eine neue, gegenüber dem Alten als Fortschritt beschreibbare Technik, sondern schaffen, wo sie gelingen, zugleich etwas, das über ihren technischen Begriff hinausweist. Eben deshalb – aufgrund ihrer begründend-aufhebenden Doppelstellung zur Technik – ist die engrenzte Kunst der Gegenwart auch nicht nominalistisch mißzuverstehen; sie besteht nicht aus unbezogenen Vielem und Einzelem. Ästhetischer Nominalismus wäre in der Tat das Ende der Kunst, ihre Posthistoire. Vielmehr manifestiert sich in der Bewegung zur Entgrenzung der Kunst eine Art Metafortschritt, nämlich ein Zugewinn an Reflexion über das paradoxe Verhältnis zwischen Ästhetik und Technik. Zu ihr gehört ebenso die (nachmoderne) Einsicht in die Unbestimmbarkeit des ästhetischen Gelingens durch technischen Fortschritt wie die (ebenso nachmoderne) Einsicht in die Unhintergebarkeit des technischen Fortschritts für das ästhetische Gelingen. Denn es ist der Bruch zwischen Ästhetik und Technik selbst, der eine minimale Form technischen Fortschritts notwendig macht. In einem eingeschränkten Sinn, als Implikation der Differenz von Ästhetik und Technik, lebt daher auch erfahrungsästhetisch das grundlegende modernistische Fortschrittsmotiv weiter, demzufolge Kunstwerke durch Konventionalisierung ihre Spannung, und das heißt ihre singuläre, ihre ästhetische Qualität verlieren können. Aus dem unbestreitbaren Umstand, daß man in der Tat kaum noch ästhetisch zu erfahren vermag, was man schon vielfach so oder ähnlich meint gesehen zu haben, folgt erfahrungsästhetisch allerdings nicht gleich ein ganzes Evolutions- oder Innovationsmodell, sondern zunächst nur die Notwendigkeit signifikanter Differenzen zwischen Kunstwerken. Daß diese Differenzen kunstkritisch signifikant sind aber heißt, daß sie sich in der Logik von Antwortverhältnissen rekonstruieren lassen: in Konstellationen mithin, durch die sich die Differenz, die das neue Kunstwerk gegenüber den älteren aufweist, als motivierte Differenz, als Absetzung, als Schritt hinaus – eben als Fortschritt beschreiben läßt.

So sehr mithin die erfahrungsästhetische Einsicht in den Bruch zwischen ästhetischer und technischer Dimension des Kunstwerks selbst den technischen Fortschritt vorantreibt, so sehr wird mit ihr zugleich die modernistische Fortschrittssemphase relativiert. – Das gilt erstens hinsichtlich der mit dieser Einsicht direkt verbundenen Einschränkung, daß das Ästhetische

zwar technischen Fortschritt voraussetzt, selbst aber eben gerade nicht technisch, sondern nur – immer wieder neu – *erfahrend* eingeholt werden kann. Es verwundert daher nicht, daß die Entwicklung zur Individualisierung oder Singularisierung des Kunstwerks mit der künstlerischen Reflexion auf die konstitutive Rolle einhergeht, die das erfahrende Subjekt für den Status des Kunstwerks selbst spielt. – Die modernistische Fortschrittsemphase wird zweitens erfahrungsethisch relativiert durch die *Pluralisierung* der Fortschrittsmotive in einem öffentlichen Diskurs, der diese Motive und die mit ihnen verknüpften Geschichten zum Gegenstand des Streits macht. – Drittens schließlich relativiert der erfahrungsethische Fortschrittsbegriff die Emphase des modernistischen, weil er sich nicht mehr in ein direktes, unmittelbares Verhältnis zum gesellschaftlichen Fortschritt setzt. Der erfahrungsethische Fortschrittsbegriff impliziert eine Kritik an der modernistischen Engführung ästhetischer und politischer Avantgarden.

Eine Kritik der modernistischen Engführung von künstlerischem und politischem Fortschritt schneidet sie aber nicht voneinander ab, sondern kompliziert ihr Verhältnis, indem es reflexiv wird. So hat der erfahrungsethisch verstandene künstlerische Fortschritt – in seiner zweistufigen Gestalt als bestimmte Negation im Technischen und als ästhetische Negation des Technischen – wenn auch keinen politischen Gehalt, so doch politische Bedeutung: Effekte und Konsequenzen für das Verständnis wie den Vollzug des Politischen. Das zeigt sich bereits daran, daß jede Bewahrung des künstlerischen Status quo nicht nur darin ideologisch ist, daß sie Geschichte in Natur zurückübersetzt. Ideologisch ist sie auch darin, daß solche Naturalisierung nur mit Hilfe außer-, ja antikünstlerischer Modelle von Kultur, Gesellschaft, Politik betrieben werden kann. Es ist die Abwehr von Möglichkeit und Notwendigkeit eines künstlerischen Fortschritts, die immer schon politisch motiviert ist und verfährt; deshalb ist auch eine Verteidigung des Fortschritts in der Kunst um der Kunst willen politisch. Sie ist es, in einem weiteren und stärkeren Sinn, aber auch deshalb, weil der skizzierte zweistufige Fortschrittsbegriff – künstlerischer Fortschritt ist bestimmte Negation im Technischen und ästhetische Negation des Technischen – ein Modell gesellschaftlicher und kultureller Praxis entwirft. Die Möglichkeit und Notwendigkeit von Fortschritt in der Kunst zu verteidigen, heißt zugleich, das Modell einer Kultur und Gesellschaft zu entwerfen, die durch eine doppelte »Kunst«, oder eben Politik, ausgezeichnet sind: eine »Kunst (oder Politik) der Entzweiung« (Martin Seel) zwischen Kunst und Politik und eine Kunst (oder Politik) selbstreflexiver Distanzierung ebenso in Kunst wie Politik. Kunst und Politik und die Fortschritte, die

in ihnen jeweils nötig und möglich sind, sind verschieden und verbunden: sie sind verschieden, so wie es das Gelingen eines Kunstwerks von der kollektiven Selbstregierung eines Gemeinwesens ist. Deshalb sind sie auch nicht verbunden in ihrem Gehalt – nicht der Gehalt des künstlerischen Fortschritts ist politisch –, aber sie sind es in ihrer Haltung. Das ist eine Haltung selbstreflexiver Abstandnahme und Infragestellung, die auch noch das modernistische Mißverständnis dieser Haltung einschließt: das Mißverständnis, Selbstreflexion bedeute Selbstgewißheit und -verfügung. Der erfahrungsethische, also zweistufig verstandene künstlerische Fortschritt ist politisch gerade darin, daß er ein ästhetischer Fortschritt über den technischen Fortschritt ist, in dessen Zeichen Kunst und Politik modernistisch in eins zu fallen schienen.

Der vorliegende Band geht in Teilen auf eine im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« gemeinsam mit Gerrrud Koch organisierte Tagung zurück, die im Dezember des Adorno-Jahres 2003 im Roten Salon der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin stattfand. Von diesem Ausgangspunkt zeugt nicht nur die an Adorno orientierte Fragestellung, sondern auch die debattenförmige Struktur des Bandes. Aufgrund der unterschiedlichen Bedeutungen, die der Horizont der traditionellen Kunstgattungen für die vielfältigen Produktionen der Gegenwart hat, diskutieren die Beiträge des Bandes das Problem des Fortschritts zunächst getrennt für Bildende Kunst, Film, Musik, Literatur und Theater. Die Organisation des Bandes in Sektionen, die den einzelnen Künsten zugeordnet sind, hat dabei auch den heuristischen Sinn, nach dem Stand der Theoriebildung in den einzelnen Kunstwissenschaften zu fragen. Ergänzt werden die in diesem Sinne menspezifischen Beiträge indes durch eine Diskussion des Fortschrittsproblems im Blick auf die intermediäre Engrenzung der Künste. Diese nimmt ihren Ausgang bei einem Aufsatz Adornos. Adorno kann nämlich nicht nur als der wohl prominenteste Vertreter einer der Moderne verpflichteten ästhetischen Theorie gelten, in deren Zentrum die Kategorie des Fortschritts steht. Überdies hat Adorno in seinem 1967 erstpublizierten und in diesem Band wieder abgedruckten Aufsatz »Die Kunst und die Künste«² hinsichtlich der Tendenzen zur »Verfransung« der Grenzen zwischen den Gattungen an dieser Kategorie festgehalten. Und zwar unternimmt hier den interessantesten Versuch, die damals aktuellen Entwicklungen nicht zu einem gewissen Grad – in seine Theorie zu integrieren. Gerade diesem Versuch läßt sich indes nur um so deutlicher sehen, an welcher Stelle er gegenüber diesen Entwicklungen eine Grenze zieht – und weshalb.

Die Beiträge des abschließenden Plenums nehmen diese Grenzverhandlung in einer aus unterschiedlichen Perspektiven kritischen Auseinandersetzung mit Adorno wieder auf und führen sie im Blick auf die hybride Kunst der Gegenwart fort.

I. Bildende Kunst

Die Kunst und die Künste*

THEODOR W. ADORNO

In der jüngsten Entwicklung fließen die Grenzen zwischen den Kunstgattungen in einander oder, genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich. Musikalische Techniken wurden offensichtlich von malerischen wie der sogenannten informellen, aber auch der Konstruktion des Mondrianschen Typus angeregt. Zur Graphik neigt viele Musik in ihrer Notation. Diese wird dabei nicht nur autonomen graphischen Gestalten ähnlich, sondern ihr graphisches Wesen nimmt gegenüber dem Komponierten einige Selbständigkeit an; am merklichsten vielleicht in den Werken des Italieners Sylvano Bussotti, der Graphiker war, ehe er zur Musik überging. Spezifisch musikalische Techniken wie die serielle haben als Konstruktionsprinzipien die moderne Prosa beeinflusst, so die von Hans G. Helms, Kompensation für das Zurücktreten des erzählten Inhalts. Malerei dafür möchte nicht länger auf der Fläche sich bescheiden. Während sie der Illusion von Raumperspektive sich entschlagen hat, treibt es sie selber in den Raum; genannt sei Nesch, oder die wuchernden Gebilde von Bernhard Schultze. In den Calderschen *Mobiles* hört Plastik, nicht länger wie in ihrer impressionistischen Phase Bewegung imitierend, auf, in all ihren Teilen ruhig zu verharren und selber verzeitlichen. Durch Vertauschbarkeit oder wechselnde Anordnung wiederum verlieren musikalische Abschnitte etwas von der Verbindlichkeit ihrer Zeitfolge: sie verzichten auf Ähnlichkeit mit Kausalverhältnissen. Auch die Grenze der Plastik zur Architektur respektieren die Bildhauer nicht mehr, wie es vom Unterschied des Zweckhaften und Zweckfreien

* Theodor W. Adorno, „Die Kunst und die Künste“, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt a. M. (edition suhrkamp 201) 1967, 168–192. Druckvorlage für den Nachdruck im vorliegenden Band aus: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, X.1, hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 432–453.

her selbstverständlich dünkt; jüngst hat Fritz Wotruba mich darauf aufmerksam gemacht, daß manche seiner Skulpturen in einem Prozeß, der mit Rudimenten der menschlichen Gestalt anhebt, vermöge fortschreitender Entgegenständlichung zu quasi architektonischen Gebilden – er bezog sich ausdrücklich auf Scharoun – werden. Solche Phänomene notiert einer, der gewohnt ist, ästhetische Erfahrungen auf das ihm vertrauteste Bereich, die Musik, zu beziehen, mit der Willkür des gerade Beobachteten; es zu klassifizieren ist nicht an mir. Es zeigt sich aber so vielfach und so hartnäckig, daß man sich blind machen müßte, um nicht Symptome einer kräftigen Tendenz zu vermuten. Sie ist zu begreifen, womöglich der Verfransungsprozeß zu interpretieren.

Er hat dort am meisten Gewalt, wo er tatsächlich immanent, aus der Gattung selbst entspringt. Nicht braucht geeignet zu werden, daß manche nach der einen oder anderen Seite hinschieben. Wenn Kompositionen sich ihre Titel von Klee erborgen, wird man argwöhnen, sie seien dekorativen Wesens, Gegenteil jener Modernität, an die sie durch solche Bezeichnung sich ankleben. Derlei Neigungen sind freilich nicht so anrühend, wie es der eingeschliffenen Enrüstung über angeblichen Snobismus beliebt. Von Mirtäubern reden am liebsten die, welche stehen bleiben. In Wahrheit meinen sie die Voranläufer. Immunität gegen den Zeitgeist ist als solche kein Verdienst. Selten bekundet sie Widerstand, meist Provinzialismus; sogar in der schwächlichen Gestalt der Imitation ist der Drang, modern zu sein, auch ein Stück Produktivkraft. Aber in der Verfransungstendenz handelt es sich um mehr als um Anbiederung oder jene verächtliche Synthese, deren Spuren im Namen des Gesamtkunstwerks schrecken; happenings möchten wohl Gesamtkunstwerke einzig als totale Anikunstwerke sein. So ist das Nebeneinandertupfen musikalischer Klangvaleurs, auffallend an malerische Verfahren mahnend, aus dem Prinzip der Klangfarbenmelodie abzuleiten, der Einbeziehung der Timbres als eines konstitutiven Elements, nicht aus Imitation malerischer Wirkungen. Weben schrieb Stücke aus Notenpunkten schon vor bald sechzig Jahren, in Kritik jenes unnützen Ausspinnens, das so leicht nur vortäuscht, in musikalischer Extension ereigne sich etwas. Und die graphischen Notationen, an deren Erfindung Verspieltheit ihren keineswegs illegitimen Anteil hat, entsprechen dem Bedürfnis, musikalische Ereignisse flexibel, dadurch genauer festzuhalten als mit den üblichen, auf die Tonalität geeichten Zeichen; umgekehrt wollen sie manchmal auch improvisatorischer Wiedergabe einigen Raum verschaffen. Überall hier wird also rein musikalischen Desideraten gehorcht. Kaum dürfte es allzu schwer fallen, an den meisten Verfransungsphänomenen ähnliche

immanente Motivationen zu erkennen. Täusche ich mich nicht, so suchen die, welche die Malerei verräumlchen, nach einem Äquivalent für das formorganisierende Prinzip, das mit der malerischen Raumperspektive verloren ging. Musikalische Neuerungen, die das im traditionellen Vorrat selektiv als Musik Vorgesehene mißachteten, wurden analog verursacht vom Verlust der harmonischen Tiefendimension und der ihr zugehörigen Formtypen. Was die Grenzpfähle der Gattungen einreißt, wird bewegt von geschichtlichen Kräften, die innerhalb der Grenzen aufwachen und schließlich sie überfluten.

Im Antagonismus zwischen der fortgeschrittenen zeitgenössischen Kunst und dem sogenannten breiten Publikum spielt jener Prozeß wahrscheinlich seine beträchtliche Rolle. Wo Grenzen verletzt werden, regt leicht sich die abwehrende Angst vorm Vermischen. Der Komplex äußerte sich pathogen im nationalsozialistischen Kult der reinen Rasse und der Beschimpfung der Hybriden. Was an die Disziplin einmal etablierter Zonen nicht sich hält, gilt für zuchtlos und dekadent, obwohl jene Zonen selbst nicht natürlich sondern geschichtlichen Ursprungs sind, manche von ihnen so spät wie die endgültige Emanzipation der Plastik von der Architektur, die im Barock nochmals sich zusammengefunden hatten. Die Normalform des Widerstands gegen Entwicklungen, die mit der Gattung unvereinbar sein sollen, in der sie startfanden, ist dem Musiker vertraut als die Frage: Ist das noch Musik? Sie war längst ein Sprechchor, während die Musik noch nach unbezweifeltem immanentem, ob auch modifizierten Gesetzmäßigkeiten verlief. Heute wird von der Avantgarde die Spießfrage Ist das noch? beim Wort genommen. Beantwortet wird sie zuweilen mit einer Musik, die tatsächlich keine mehr sein will. Ein Streichquartett des italienischen Komponisten Franco Donatoni etwa ist allein aus Geräuschen montiert, welche die vier Saiteninstrumente hervorbringen. Die sehr bedeutenden, hoch gestalteren *Atmosphères* von György Ligeti kennen keine einzelnen, im herkömmlichen Sinne unterscheidbaren Töne mehr. Die *Jonization* von Edgar Varèse, vor Dezennien entstanden, war eine Vorform von derlei Bestrebungen; Vorform deshalb, weil trotz fast vollständigen Verzichtes auf bestimmte Tonhöhen doch durch die rhythmische Verfahrensweise ein verhältnismäßig traditioneller musikalischer Eindruck resultierte. Die Kunstgattungen scheinen einer Art Promiskuität sich zu erfreuen, die gegen zivilisatorische Tabus sich vergeht.

Während indessen die Verwischung der sauberlich geordneten Klassen der Kunst zivilisatorische Ängste bereitet, fügt gleichwohl der Trend, den Ängstlichen unkenntlich, der rationalen und zivilisatorischen Tendenz sich

ein, an der Kunst von je teilharte. 1938 publizierte ein außerordentlicher Professor an der Universität Graz, des Namens Othmar Sterzinger, ein Buch *Grundlinien der Kunstpsychologie* und widmete es »den Freunden der Kunst«. Das rührend Philiströse des Plurals wirft Licht auf die Sache, eine Vielheit für den kontemplativen Betrachter ausgestellter Güter, von der Küche bis zum Salon, die denn auch tatsächlich in dem Buch durchgemustert und abgeschmeckt werden. Angesichts der Beerdrigungsphrase, ein wohlhabender Verblichener sei ein Freund der Kunst gewesen und habe diese gefördert, wird die Ungeduld der Kunst an solcher Mannigfaltigkeit verständlich. Sie gesellt sich regelmäßig der nicht minder abschneulichen Vorstellung vom Kunstgenuß, der im Bereich von Sterzinger seine armeneligen Orgeln feiert, die der sturen Wiederholung. Kunst möchte mit ihren feinsinnigen Freunden nicht mehr zu schaffen haben, als aus materieller Rücksicht unvermeidlich ist; *my music is not lovely*, brummte Schönberg in Hollywood, als ein Filmmogul, der sie nicht kannte, ihm ein Kompliment machen wollte. Von ihrem kulinarischen Moment sagt Kunst sich los, es wurde dem geistigen unvereinbar, als es seine Unschuld verlor, die seiner Einheit mit dem Komponierten, zu dessen Funktion der Wohlklang im Fortschritt von Materialbeherrschung geworden war. Seitdem indessen das Kulinarische, der sinnliche Reiz, als Selbstzweck sich abspalterte, sei-nerseits rational geplant wird, revolviert Kunst gegen jegliche Abhängigkeit von vorgegebenen, der autonomen Gestaltung sich sperrenden Materialien, die in der Klassifikation der Kunst nach Künsten sich widerspiegeln. Denn die zerstreuten Materialien entsprechen den diffusen sinnlichen Reizmomenten.

Die große Philosophie, Hegel und Schopenhauer je auf ihre Weise, haben an der heterogenen Vielheit laboriert und gesucht, das Nebeneinander theoretisch zu synthetisieren; Schopenhauer in einem hierarchischen, von der Musik gekrönten System; Hegel in einem historisch-dialektischen, das in der Dichtung sich vollenden sollte. Beides war unzulänglich. Offensichtlich gehorcht der Rang von Kunstwerken nicht der Wertskala von Systemen ihrer verschiedenen Gattungen. Weder hängt er von der Stellung der Gattung in der Hierarchie ab, noch – wie übrigens der Klassizist Hegel zu behaupten wohl sich hütete – von ihrer Stellung im Entwicklungsprozess derart, daß das Spätere *eo ipso* das Bessere wäre. Die generelle Annahme wäre so falsch wie ihr Gegenteil. Die philosophische Synthesis in der Idee von Kunst, welche über das unmundige Nebeneinander ihrer Gattungen hinaus wollte, richtet sich durch ihr entfliehende Urteile wie das Hegelsche über die Musik oder jenes, mit dem Schopenhauer der Historienmaleri eine

Nische reserviert. Dafür nähert sich solcher Synthesis das Bewegungsgesetz der Kunst selbst. Kandinskys Buch über das »Geistige in der Kunst«, dessen Titel tant bien que mal Formel des latenten Programms der Expressionisten war, hat das erstmals verbucht. Kein Zufall, daß darin anstelle einer Symbiose der Künste oder ihrer Agglomeration zu vorgeblich verstärkter Wirkung technische Reziprozität tritt.

Der Triumph von Vergeistigung in der Kunst, den Hegel in der Konstruktion des von ihm so genannten romantischen Kunstwerks antezipierte, war jedoch ein Pyrrhussieg gleich allem Triumphalen. Das groß gedachte Kandinskysche Manifest schreckt nicht zurück vor apokryphen Belegen, bis hinab zu Rudolf Steiner und der Hochstaplerin Blawatzky. Um seine Idee vom Geistigen in der Kunst zu rechtfertigen, ist ihm alles willkommen, was damals irgend auf Geist wider den Positivismus sich berief, sogar die Geister. Das ist nicht allein der theoretischen Desorientiertheit des Künstlers zuzuschreiben. Nicht wenige, die in ihrem Metier arbeiten, spürten und spüren die Notwendigkeit theoretischer Apologetik. Der Verlust der Selbsterständlichkeit ihrer Gegenstände und Verfahrensarten veranlaßt sie zu Reflexionen, deren sie nicht stets mächtig sind. Wahllös, halbgelbter nehmen sie es dann, woher sie es bekommen. Aber es geht nicht um subjektive Unzulänglichkeiten des Gedankens. So treu die Schrift Kandinskys die Erfahrung ihres Augenblicks festhält, der Gehalt dieser Erfahrung selbst hat neben seiner Wahrheit sein Fragwürdiges. Das nötigte dazu, mit Fragwürdigem ihn zu untermauern. Geist, der in der Kunst an der sinnlichen Erscheinung nicht mehr sein Genügen findet, verselbständigt sich. Den Zwang darin kann heute wie vor fünfzig Jahren jeder an dem »Das geht nicht mehr« nachvollziehen, sobald er auf sinnlich wohlgefällige Kunstwerke, und wären es authentische, trifft. Solche legitime und unausweichliche Verselbständigung aber setzt unvermeidlich fast den Geist als ein Getrenntes, Hegel hätte gesagt: abstrakt, den Materialien und Prozeduren der Werke entgegen. Er wird ihnen wie einst in Allegorien eingelegt. Darüber, welches Sinnliche dann ein Geistiges bedeute – über den Symbolwert der Farben etwa –, und was es bedeute, entscheidet, paradox genug, Konvention, eben die Kategorie, gegen welche die gesamte Bewegung der neuen Kunst am heftigsten revolvierte. Das bestätigt sich durch Querverbindungen zwischen der radikalen Kunst in ihrer Frühzeit und dem Kunstgewerbe. Vorgeblich an sich bedeutsame Farben, Klänge, und was immer es sei, spielen da ihre trübe Rolle. Die Kunstwerke, die den sinnlichen Reiz mit Grund entwerren, bedürfen doch sinnlicher Träger, um sich, nach Cézannes Wort, zu realisieren. Je konsequenter und

rücksichtsloser sie auf ihrer Vergeistigung bestehen, desto weiter entfernen sie sich von dem, was zu vergeistigen wäre. Ihr Geist schwebt gleichsam darüber, zwischen ihm und seinen Trägern klaffen Hohlräume: Der Primat des Zusammenhangs, den das Konstruktionsprinzip im Material bewerkstelligt, schlägt mit dessen Beherrschung durch den Geist in den Verlust von Geist um, den des immanenten Sinns. An dieser Aporie laboriert seitdem alle Kunst, die ernsteste am schmerzlichsten. Vergeistigung, rationale Verfügung über die Verfahrensweisen, scheint den Geist als Gehalt der Sache selbst auszutreiben. Was das Material vergeistigen wollte, terminiert im nackten Material als einem bloß Seienden, so wie in den späteren Entwicklungen manche Schulen, musikalisch etwa die von John Cage, ausdrücklich es forderten. Der Geist, den Kandinsky und sicherlich recht ähnlich der Schönberg der expressionistischen Phase als unverschandelt, unmetaphorisch wahren verfochten hatten – auch bei Schönberg ging es nicht ohne Theosophie ab, die den Geist gleichsam ins Dasein zitiert –, wird unverbindlich und eben deshalb um seiner selbst willen verherrlicht: »Du mußt an den Geist glauben!«

Dafür streben die einzelnen Kunstgattungen ihrer konkreten Verallgemeinerung zu, einer Idee von Kunst schlechtweg. Das sei abermals an der Musik erläutert. Schönberg hat durch sein integrales, alle kompositorischen Dimensionen in sich einbegreifendes Verfahren deren Vereinheitlichung aufs stärkste gefördert. Theoretisch hat er diese in der Konzeption einer Lehre vom musikalischen Zusammenhang ausgedrückt. Ihm seien alle partikularen Momente der musikalischen Arbeit zu unterstellen; Kompositionslehre wurde ihm zu jener Lehre. Unter den Primat des Zusammenhangs läßt die Entwicklung der Musik während der letzten zwanzig Jahre einleuchtend sich subsumieren. Indem sie, mit Wissen oder nicht, Schönbergs Programm folgte, tastete sie an, was bis dahin, auch noch bei ihm, für musikalisch galt. Er vereinheitlichte virtuell alle in der objektiven, noch nicht reflektierten Geschichte der Musik entstandenen Mittel, Zusammenhänge zu bilden, zugunsten des in sich durchorganisierten Werkes. Konfrontiert mit der Norm künstlerischer Zweckmäßigkeit, enthüllten sich aber jene Mittel rasch genug als ihrerseits zufällig, beschränkt – als Spezialfälle von musikalischem Zusammenhang überhaupt, so wie noch innerhalb seines musikalischen Zusammenhangs als Spezialfälle von Zusammenhangserweisen erwiesen hatte, auf den er zuzeiten rekurrieren konnte. Von unabsehbarer Tragweite war nun, nach Schönberg, der Schritt, den von ihm erreichten Begriff des musikalischen Zusammenhangs von seinen überlieferten Voraussetzungen zu lösen und damit von allem unter dem

Begriff des musikalischen Sedimentierten. Die Musik, allergisch geworden sogar gegen zusammenhangbildende Mittel wie freie Atonalität und Zwölftontechnik, denen sie mit geschärften Ohren die Spuren der darin negierten Tonalität anhörte, trat dem Begriff des Zusammenhangs frei, unabhängig von seinen bislang im Gehör verkörpert und begrenzten Gestalten gegenüber. Die gesamte Arbeit von Stockhausen kann als Versuch aufgefaßt werden, Möglichkeiten musikalischen Zusammenhangs in einem vieldimensionalen Kontinuum zu erproben. Solche Souveränität, die in einer unabsehbaren Mannigfaltigkeit von Dimensionen es gestattet, Zusammenhang zu stiften, schafft von innen her die Verbindung der Musik mit Visuellem, mit Architektur, Plastik und Malerei. Je mehr die zusammenhangbildenden Mittel der einzelnen Kunstgattungen über den angestammten Vorrat hinaus sich ausbreiten, gleichsam sich formalisieren, desto mehr werden die Gattungen einem Identischen unterworfen.

Die Forderung freilich, die Kunstgattungen zur Kunst zu vereinheitlichen, deren Vorform die integralen Verfahren innerhalb der einzelnen Gattungen sind, ist älter als die Moderne. Robert Schumann prägte die Sentenz: die Ästhetik der einen Kunst ist auch die der anderen. Das war romantisch gemeint, mit der Spitze, Musik solle ihre als floskelhaft anstößig gewordenen architektonischen Momente beseelen, poetisch werden, so wie Beethoven der auf ihn folgenden Generation als Tondichter galt. Im Gegensatz zur modernen Verfälschung fiel der Akzent auf Subjektivität. Die Kunstwerke wurden Abdruck einer – keineswegs mit dem einzelnen komponierenden zusammenfallenden – Seele: Sprache des frei sich äuffernden Ichs; das rückte die Künste zusammen. Wohl ließe sich dartun, wie ähnlich Beseltheit die verschiedenen Gattungen durchatmet. Aber ihre Grenzen wurden davon kaum beeinträchtigt. Sie blieben, was sie waren, und diese Unstimmigkeit ist nicht das unbeträchtlichste kritische Motiv für die jüngste Entwicklung. Das Problematische des Vorrangs des Ästhetischen als des Beselten vor seinen Medien läßt am ehesten sich ablesen an der charakteristischen Kategorie der Stimmung. Von einem bestimmten Punkt an, der Abwehr von Neuromantik und Impressionismus, wendete die Moderne sich dagegen. Was aber an Stimmung als weichlich und zerfließend irritierte, war nicht so sehr jener Narzissmus, den die reaktionären Freunde künstlerischer Kraftkost dem Differenzierten vorwerfen, das sie nicht mitzuvollziehen vermögen, sondern eher ein Moment in der Objektivität der Sache: Mangel an Widerstand inmitten ihrer inneren Zusammensetzung. Wo sie konturlos-selbstherrlich Stimmung sucht, fehlt ihr das Moment der Andersheit. Kunst bedarf eines ihr Heterogenen,

um es zu werden. Sonst hätte der Prozeß, der dem Gehalt nach jedes Kunstwerk in sich selbst ist, keinen Angriffspunkt, lief in sich leer. Der Gegensatz des Kunstwerks zur Objektsphäre wird produktiv, das Werk authentisch allein dort, wo es diesen Gegensatz immanent austrägt, sich objektiviert an dem, was es in sich verzehrt. Kein Kunstwerk, auch das subjektivste nicht, geht auf in dem Subjekt, das es und seinen Gehalt konstituiert. Ein jedes hat Materialien, die dem Subjekt heterogen gegenüberstehen, Verfahrensweisen, die ebenso von den Materialien sich herleiten wie von Subjektivität; sein Wahrheitsgehalt erschöpft sich nicht in dieser, sondern verdankt sich einer Objektivierung, die zwar des Subjekts als ihres Exekutors bedarf, aber, kraft der immanenten Beziehung auf jenes Andere, über das Subjekt hinausweist. Das bringt ein Moment des Irreduziblen, qualitativ Vielfältigen ins Spiel. Es opponiert jeglichem Prinzip von Einheit, auch dem der Kunstgattungen, kraft dessen, was sie ausdrücken. Mißachten das die Kunstwerke, so verkommen sie leicht zu jenem ästhetischen Überhaupt, das man an den Produkten von Menschen beobachten kann, die, wie man so sagt, künstlerisch begabt sind, aber nicht recht für etwas. Gerade Künstler sehr hohen Ranges, deren Begabung nicht unmißverständlich an ein Material gebunden war, wie Richard Wagner, Alban Berg, vielleicht auch Paul Klee, haben mit allem Grund ihre Energie daran gewandt, das allgemein Ästhetische untergehen zu lassen im spezifischen Material. Dennoch bleibt jenes, als ein Äther, als Reaktionsform, die bei der allzu realistischen Härte der materialen Disziplin nicht sich bescheidet, zugleich erhalten. Gravitiert Kunst, solange sie an einem allgemein Ästhetischen sich befriedigt, zum Dilettantischen, so trocknet die; welcher die letzte Spur jenes Äthers – ganz einfach, daß einer ein Künstler ist – ausgetrieben ward, zum handwerklich Banaisischen ein. Nicht umsonst haben die Anhänger der sogenannten Volks- und Jugendmusikbewegung an dem Schumannschen Satz heftig sich geärgert. Eilt die Einheitsästhetik allzu rasch über das dem Kunstwerk Heterogene in ihm hinweg – in der Musik Schumanns wächst dieser unheilvolle Prozeß ihr als ästhetische Qualität, als Ausdruck von Unheil zu –, dann ist die konträre Forderung einer Materialgerechtigkeit, die sich die Ärmel hochkrempelet, Selbstgerechtigkeit. Sie fingiert einen Wahrheitsgehalt der heterogenen Momente des Kunstwerks, zumal seiner nicht durch die Subjektivität filtrierten Praktiken, den sie an sich nicht haben.

Der Konflikt zwischen der Kunst und den Künstlern ist durch keinen Machtanspruch fürs eine oder andere zu entscheiden. Sogar in der spätromantischen Phase entzogen die Künste sich der bündigen Vereinheitlichung,

die damals im Namen des Stilwillens – nichts anderes war der Jugendstil – gelehrt wurde. Man weiß, daß das Verhältnis großer neuromantischer Dichter wie George und Hofmannsthal zur bildenden Kunst nicht glücklich war. Sie haben Symboliker wie Burne-Jones, Puvis de Chavannes, Böcklin für ihre Wahlverwandten gehalten, und George hat für die Impressionisten die Wilhelmimische Phrase vom kecken Farbenklecker nicht verschmäht. Sie verkannten, daß ihr Dichterisches in Techniken des Impressionismus besser aufgehoben war als in Stoffen wie der nachmals berüchtigten Einweihung am mystischen Quell. Schuld daran hatte nicht literarische Versporntheit oder provinzielle Unkenntnis dessen, was in Paris sich zutrug. Von George gibt es nicht wenige Gedichte, deren imagerie der fatalen Symbolmalerei unlegbar nahesteht. Dadurch jedoch, daß die besten ihre spezifische Anschaulichkeit in der Sprache, nicht in der optischen Vorstellung finden, werden sie zu einem gänzlich Verschiedenen. Übersetzte man die Herbstlandschaften des Zyklus ›Nach der Leset‹ in Malerei, so wären sie Kitsch. In ihrer Sprachgestalt, wo die Worte für Farben durchaus andere Valeurs haben als die leibhaftigen Farben auf einem Bild, trotzen einige von ihnen dem Veralteten. Solche Valeurs sind das an der Dichtung, was sie der Musik verbindet. Worin Kunstgattungen, bei sehr ähnlichen Stoffen – und Assoziationsschichten –, wesentlich, dem Gehalt nach differieren, ist am deutlichsten an der Musik zu bemerken. Altdemutisch balladeske, ritterlich gepanzerte oder minnig versponnene Aspekte des Brahmsischen Ausdrucks können nur solche bestreiten, deren musikalische Fähigkeit jenes Zusatzes von Außenmusikalischem enträt, ohne den kein Musikalisches ist. Dadurch indessen, daß jene Ausdrucksmomente Brahmsens weder im Bild dingfest gemacht noch plump ausgesprochen werden, sondern aufblitzen, um sogleich wieder zu verschwinden, entrinnen sie der Scheffelsphäre. Keine Kritik könnte die Werke auf solche flüchtigen Ausdrucksfermente vereidigen, nie stechen sie ungefügt, stofflich grob aus dem komponierten heraus. Vielmehr lösen sie sich in dessen reiner Entfaltung, einer in sich großartig durchgeformten musikalischen Sprache. Sie entzündet sich an jenen heterogenen Momenten, reduziert sich aber keinen Augenblick auf sie und ihr Niveau. Müssen große Kunstwerke, um es zu werden, Glück haben, dann war es das Brahmsens, daß seine Balladen Musik wurden, nicht Gedichte. Das Gleiche, das die Künste als ihr Was meinen, wird dadurch, wie sie es meinen, zu einem Anderen. Ihr Gehalt ist das Verhältnis des Was und des Wie. Kunst werden sie kraft ihres Gehalts. Er bedarf ihres Wie, ihrer besonderen Sprache; einem Umfassenderen jenseits der Gattung zerginge er.

Versuche, die Frage nach dem Vorrang der Kunst oder der Künste bündig, für jene oder für diese, zu beantworten, stammen meist von Kulturkonservativen. Denn deren Interesse ist es, Kunst auf Invarianten zu bringen, die, offen oder latent nach Vergangenen gemodelt, zur Diffamierung von Gegenwartigem und Zukünftigem taugen. Allenthalben heigt konservatives, vollends reaktionäres Denken zu Alternativen von Schafen und Böcken und zuckt zurück vorm Gedanken obliquiver Widersprüchlichkeit in den Phänomenen. Dialektik verketzern sie als sophistische Hexerei, ohne der Möglichkeit ihres Fundamentum in re gern Raum zu gewähren. Der entschlossene deutsche Fürsprecher einer qualitativen Differenz zwischen den Künsten, die kaum einen Begriff von Kunst mehr zuläßt, der zu extremem Archaismus neigende Rudolf Borchardt, hat allerdings in einer Abhandlung über Benedetto Croce Hegel Tribut gezollt, dabei jedoch gründliches Unverständnis gezeigt. Im irrigen Glauben, erst in Croce habe Hegel über den Schulstreit hinaus Epoche gemacht, bemerkte er nicht, daß jener das wahrhaft dialektische Moment aus Hegels Philosophie als tot entfernte und sie auf den Begriff der Entwicklung, wie er um 1900 gang und gäbe war, und aufs friedliche Nebeneinander des Verschiedenen nivellierte. Borchardts eigene Intention, niedergelegt in dem Essay »Über den Dichter und das Dichterische«, ist von keiner Dialektik angekränkt. Er möchte, unter Berufung auf Herder, das Dichterische als den Künsten gegenüber transzendente Ursprache, als »sehensches Vermögen« aller Kunst entücken. Kategorien wie Unanführbarkeit, Götterschutz, Ausgenommensein, Heiligung seien der Dichtung eigen und nur ihr. In geschichtlichen Bogen skizziert Borchardt seinen Entwurf des immer mehr sich schärfenden Konflikts zwischen dem Dichterischen und der profanen Welt. Die Parole ist irrationalistisch: »Vergessen Sie Ihre Ästhesie, vergessen Sie Ihre Intelligenz: das Dichterische ist ihr nicht zugänglich. Das Künstlerische mag ihr zugänglich sein. Die Literatur mag es sein. Aber wo das Dichterische heute unter Ihnen auftritt, ist es wie zu Solons und Amos' Tagen eine Integrale, in der sich das Gesetz, die Religion, die Musik, in der sich schließlich fast der Zauberspruch ebenso findet wie das lebendige Leben, ein Alles-in-Allem, eine Enzyklopädie der Welt, die von der wissenschaftlichen Enzyklopädie der Welt grundverschieden ist.«¹ Nicht zu unterdrücken der Einwurf, wie eine solche enzyklopädische Totalität mit dem Borchardtschen Arcanum sich vertrage. Sie werde, fährt er fort, »mit jedem dichterischen Ingenium neu geboren und hat aus ihm heraus den Wunsch, wieder Gestalt zu gewinnen und sich auf Sie zu übertragen, wie in den Zeiten der Vergangenheit; in der Zeitform von Vergangenheit und

von Zukunft, ohne Präsenz. Sie ist Zukunftsvoraussagung wie früher, in ihr ist wie der ewige Schöpfungstrag auch die Zukunft, nicht, wie von den Literaten vorgegeben wird, als politische Revolution, sondern als Heimkehr zu Gott für Gotteskinder, wie in den alten Tagen des Dichters, der den Kranz und den Stab trug.«² Auf weniger nicht als auf die unmetaphorische Apotheose der Dichtung hat Borchardt es abgesehen, darauf, »gewähren zu lassen, wie Scham und Ehrfurcht, was zwischen Ihnen und unter Ihnen von so Wunderlichen noch wohnen und hausen mag: das Göttliche in seinen eigenen Formen. Warten Sie die Offenbarung ab und helfen Sie ihr nicht nach.«³ Eben das geschehe, Borchardt zufolge, in den anderen, zumal den bildenden Künsten. Er sucht sich, mit forcierter Naiverät, »noch einmal in die Lage des Urmenschen zurückzuversetzen, dem auf der einen Seite der Dichter gegenübersteht, wie ich ihn zu schildern versucht habe, während auf der anderen Seite der Künstler steht, der Bildhauer oder der Maler. Dem können Sie auf sein Gewerbe sehen, Sie stehen neben ihm und sehen zu, wie er schafft, wie er gießt und Guß nachfeilt, wie er zeichnet, und Sie stellen fest, was dies sein soll, das er darstellt: er knetet etwa und Sie stellen fest, was er nachknetet oder als Modell vorknetet. Es bilden sich die Assoziationen zuerst des Identitätsschlusses und dann des ästhetischen Sehens, die Kategorien des Richtigen, Ähnlichen, Schönen. Doch, worauf es mir ankommt, ist dieses: daß der Maler und der Bildhauer für den naiven und ursprünglichen Menschen jemand ist, der ein Handwerk kann, [...] und jemand, dessen Arbeit, wenn Sie daneben stehen und sie ansehen, für den naiven Zuschauer zwar den Gegenstand der staunenden Bewunderung, des glücklichen Beifalls, aber keine Rätsel bilden. Sie sehen ja, wie er es hervorbringt. Bei dem Dichter sehen Sie es aber nicht. Es hat es keiner gesehen. Es fehlt bei den sinnlichen Künsten für den Griechen und für den Menschen der Urzeit an all demjenigen, was ich Ihnen hier angeführt habe: am Geheimnis, am Problem. Und handelte es sich auch um Geschlichkeiten eines sehr hohen Ranges, eines immer, immer höheren Ranges, – was Ihnen fehle, war der Rausch, jenes Bewußtsein von etwas Transzendenterem. Die Muse der bildenden Künstler heißt nicht Muse, sie heißt Techné. Was fehlt, ist die Dämonie, das Inkalkulable.«⁴ Das Pathos ist ein wenig abgestanden, das gegen die entzauberte und verdinglichte Welt. Die Rhetorik hält der Insistenz vor den Phänomenen nicht stand. Daß die historisch aus dem Handwerk entsprungene Kunstgattungen der obersten Gewalt, der Fähigkeit, das Äußerste auszudrücken, entbehren, kann nur behaupten, wer, was als Handwerk entsprang, ein für allemal auf Handwerk vereidigen möchte, und wer blind ist gegen Unsichtbare

am Sichtbaren. Das sichtbare Machen koinzidiert nicht mit dem ästhetischen Wahrheitsgehalt, während auch dem Dichter sich über die Schulter sehen läßt, wenn er schreibt. Der Rätselcharakter, den Borchardt allein der Dichtung vorbehält, ist der aller Kunst, die es sagt, und doch nicht sagt, was sie sagt: Wahrscheinlich war bereits im Ursprung der bildenden Kunst, im mimetischen Vermögen, eben jenes der zurüstenden Rationalität entgegengesetzte Moment gegenwärtig, das aus archaischer Plastik spricht; ganz gewiß hat die bildende Kunst es später, gerade mit fortschreitender technischer Erworben. Die Borchardtsche Antithese zwischen ihr als *techné* und der Dichtung ist untrüflich, weil auch das Medium der bildenden Kunst ist, wovon Borchardt sie distanzieren möchte, Sprache; zu schweigen davon, daß die Musik in sein dichotomisches Schema schlechterdings nicht paßt.

– Andererseits sind die in seinem engeren Sinn kunsthaften, technischen Züge ebenso solche der Dichtung und haben entscheidenden Anteil an ihrem Gelingen. Unvorstellbar, daß ein Sprachvirtuose wie Borchardt, dessen Plädoyer für die Dichtung eines *pro domo* gewesen sein muß, das soll übersehen und wie ein Operettenkomponist, der kühn für Mozart sich begeistert, alles auf die Eingebung soll geschoben haben. Er überrug Pindar, Dante und mit Meisterschaft Swinburne ins Deutsche. Möchte er dem dorischen Chorlyriker die Kunstfertigkeit, die er mit antikisierender Koketterie banausisch nennt, absprechen? Ist ihm das von Realien und Allegorien pralle Werk des Florentiners nichts als rauschhaft? Überhört er die technische, von ihrem Material getrennte und dadurch erst es meisternde Komponente in Swinburnes musikalischen Versen? Der Kolof der Dichtung, den Borchardts Suggestionskraft hinzubaut, steht auf den sprichwörtlich tönernen Füßen. Er ist eine blague. Reichtum an Assoziationen und Antithesen betrügt sophistisch darüber, daß der Gegenstand, den Borchardt den ernstesten nennt, über den er etwas mitzuteilen habe, sobald er irgend ernst genommen wird, des Versuchs Hohn spricht, abschlußhaft, ontologisch gleichsam die Kunstgattungen gegeneinander zu fixieren.

Die der Borchardtschen Position in jenem Streit konträre, die Martin Heideggers, ist gewiß nicht weniger ontologisch, wenngleich eben darin reflektierter. Tatsächlich enthalten Heideggers Erläuterungen zu Hölderlins Passagen, die, an Hölderlins eigene Verse anknüpfend, dem Dichter als dem Stifter eine ähnliche Prärogative zuerkennen wie Borchardt; beide waren wohl darin von der Georgeschule angeregt. Aber Heidegger begehrt, gemäß dem bei ihm dominierenden Seinsbegriff, unvergleichlich viel stärker nach Einheit als der Künstler. Seine Theorie, daß Sein immer schon in der Welt sei, ins Seiende transzendiere, erlaubt ihm so wenig Geringschätzung

der Technik wie sein alter metaphysischer *parti pris* fürs Handwerk, das Urbild der Zubandenheit aus *Sein und Zeit*. Vermengt Borchardt Kunst und Religion; unterschlägt er das konstitutive Moment von Säkularisierung am Kunstwerk, so hat Heideggers Text über den Ursprung des Kunstwerks aus den *Holzwegen* das Verdienst, das Dinghafte des Objekts nüchtern zu bezeichnen, an dem, wie Heidegger mit Grund ironisch sagt, auch das vielberufene ästhetische Erlebnis nicht vorbeikommt. Dinghaftigkeit und Einheit – die der *ratio*, die freilich im Heideggerschen Seinsbegriff verschwindet – gehören zusammen. Aber Heidegger tut darüber hinaus den Schritt zu dem für Borchardt unannehmbaren Satz, daß alle Kunst im Wesen Dichtung sei, und daß dann Baukunst, Bildkunst, Tonkunst auf die Poesie zurückgeführt werden müßten⁵. Ihm entgeht nicht die Willkür dieses Satzes, soweit er auf die tatsächlichen Künste, als ein nach seiner Sprache Ontisches sich bezieht. Aus der Verlegenheit hilft er sich durch Ontologisierung des Kunsthaften als des »lichtenden Entwertens der Wahrheit«. Das sei Dichten im weiteren Sinn, Poesie nur eine Weise davon. Den Sprachcharakter aller Kunst hat Heidegger, im Gegensatz zum Sprachkünstler Borchardt, nachdrücklich hervorgehoben. Durch jene Ontologisierung jedoch wird das Unterscheidende der Künste, die Bezogenheit auf ihre Materialien, als untergeordnet eskamotiert. Übrig bleibt, nach deren Subtraktion, nur ein trotz Heideggers Protest höchst Unbestimmtes. Seine Unbestimmtheit teilt der Heideggerschen Kunstmetaphysik als Tautologie sich mit. Der Ursprung des Kunstwerks, heißt es emphatisch, ist die Kunst. Ursprung soll dabei, wie stets bei Heidegger, nicht zeitliche Genese sein, sondern die Herkunft des Wesens der Kunstwerke. Seine Doktrin von solchem Ursprung fügt dem Entsprungenen nichts hinzu und kann es nicht, weil es sonst mit eben jenem Dasein sich reflektierte, das der sublimen Ursprungsbegriff unter sich lassen möchte. Das Einheitsmoment der Kunst, das Kunsthafte an ihr, rettet Heidegger um den Preis, daß Theorie vor dem, was es sei, ehrfürchtig verstummt. Wird es durch Borchardts Volte in der theologischen Sphäre als der eigentlich dichterischen unsichtbar, so verflüchtigt es sich bei Heidegger zur reinen inhaltslosen Wesenhaftigkeit. Gleichwie unter dem Druck der dagegen aufbegehrenden Vielheit schrumpft damit das ästhetische Einheitsmoment zu dem, was Heidegger einmal vom Sein sagt: es ist schließlich nichts anderes mehr als bloß es selbst. Auf ihre reine Einheit so wenig wie auf die reine Vielfalt der Künste läßt Kunst sich abdestillieren.

Zu kündigen jedenfalls ist die naive logische Ansicht, Kunst sei einfach der Oberbegriff der Künste, eine Gattung, welche jene als Arten unter sich enthält. Dies Schema wird zunichte an der Inhomogenität des darunter

Befäßen. Der Oberbegriff sieht nicht bloß von Akzidentellem ab sondern von Wesentlichem. Die Erinnerung daran genüge, daß ein essentieller Unterschied, zumindest historisch retrospektiv, zwischen den Kunstarten besteht, die Bildcharakter haben oder hatten, und von dessen Erbschaft sie latent weiter zehren, also den nachahmenden oder darstellenden auf der einen Seite, und auf der anderen denen, die jenes Bildcharakters vorweg entraten und denen er erst allmählich, intermittierend und stets prekär, eingepflanzt wurde, wie der Musik. Weiter herrscht qualitative Differenz zwischen der Dichtung, die der Begriffe bedarf und noch in ihrer radikalsten Gestalt des begrifflichen Elements nicht ganz ledig wird, und den nichtbegrifflichen Kunstarten. Allerdings enthielt gerade die Musik, solange sie des vorgegebenen Mediums der Tonalität sich bediente, Begriffsähnliches, harmonische und melodische Spielmarken, die wenigen tonalen Akkordtypen und deren Derivate. Nie jedoch waren sie Merkmaleinheiten eines unter ihnen Subsumierten; sie »bedeuteten« auch nicht derart, wie der Begriff seine Phänomene; sie konnten nur gleich den Begriffen als Identisches mit identischer Funktion eingesetzt werden. Differenzen wie diese, die ihre abgründigen Perspektiven haben, bezeugen jedenfalls, daß die sogenannten Künste nicht untereinander ein Kontinuum bilden, das gestartete, das Ganze mit einem ungebrochen einheitlichen Begriff zu bedenken. Ohne daß sie es wüßten, verfransen die Künste vielleicht sich auch, um jene Ungleichnamigkeit des untern selben Namen Gehenden abzuschaften. Der Vergleich mit einem musikalischen Phänomen und seiner Entwicklung mag das erläutern. Das Orchester ist kein in sich vollständiges Ganzes, kein Kontinuum aller möglichen Klangfarben, sondern zwischen diesen klaffen empfindliche Lücken. Die Elektronik wollte gewiß ursprünglich die bis heute mangelnde Homogenität des Orchesters herstellen, obgleich sie rasch das Bewußtsein ihres Unterschieds von allen traditionellen Klangerzeugern erlangte und das Vorbild des integralen Orchesters opferte. Ohne Gewalt ist das Verhältnis der Kunst zu den Künsten dem des geschichtlich formierten Orchesters zu seinen Instrumenten zu vergleichen; so wenig ist Kunst der Begriff der Künste wie das Orchester das Spektrum der Klangfarben. Trotzdem hat der Begriff der Kunst sein Wahres – auch im Orchester steckt die Idee der Farbtorale als Telos seiner Entwicklung. Gegenüber den Künsten ist Kunst ein sich Bildendes, in jeder einzelnen insoweit potentiell enthalten, wie eine jede streben muß, von der Zufälligkeit ihrer quasi naturalen Momente durch diese hindurch sich zu befreien. *Eine solche Idee der Kunst in den Künsten ist aber nicht positiv, nichts in ihnen einfach Vorhandenes, sondern einzig als Negation zu fassen.* Allein negativ hat man, was inhaltlich, über

den leeren klassifikatorischen Begriff hinaus, die Kunstarten vereint: alle stoßen sich ab von der empirischen Realität, alle tendieren zur Bildung einer dieser qualitativ sich entgegensehenden Sphäre: geschichtlich säkularisieren sie die magische und sakrale. Alle brauchen Elemente aus der empirischen Realität, von der sie sich entfernen; und ihre Realisierungen fallen doch auch in die Empirie. Das bedingt die Doppelstellung der Kunst zu ihren Gattungen. Ihrem unauslöschlichen Anteil an der Empirie gemäß existiert Kunst nur in den Künsten, deren diskontinuierliches Verhältnis zueinander von der außerkünstlerischen Empirie vorgezeichnet wird. Als Antithesis zur Empirie dagegen ist die Kunst Eines. Ihr dialektisches Wesen hat sie daran, daß sie ihre Bewegung zur Einheit einzig durch die Vielheit hindurch vollzieht. Sonst wäre die Bewegung abstrakt und ohnmächtig. Ihr Verhältnis zur empirischen Schicht ist der Kunst selbst wesentlich. Überspringt sie jene, so bleibt, was sie für ihren Geist hält, ihr äußerlich wie irgendein Stoff; nur inmitten der empirischen Schicht wird Geist zum Gehalt. Die Konstellation von Kunst und Künsten wohnt der Kunst selbst inne. Er spannt sich zwischen den Polen eines einheitsstiftenden, rationalen und eines diffusen, mimetischen Moments. Keiner der Pole ist herauszuheben; Kunst nicht auf einen von beiden abzuweichen, nicht einmal auf ihren Dualismus.

Zu harmlos allerdings wäre eine Ansicht vom Übergang der Künste in die Kunst, welche nicht ein Moment des Gehalts in sich einbegriffe, das selber nicht ästhetisch ist. Die Geschichte der neuen Kunst ist in weitem Maß die nach unwiderprüflicher Logik verlaufende von metaphysischem Sinnverlust. So gewiß die Kunstgattungen ihren eigenen Bewegungsgesetzen nach nicht in ihren Zonen verbleiben möchten – die Impulse der Künstler, die sie widerstandslos fast in jene Tendenz einstimmen lassen, sind mit dem Verlust an Sinn eng verwachsen. Sie machen ihn zu ihrer Sache, möchten ihrer eigenen Innervation nach auf ihn hinaus. Ob ästhetische Theorie dafür das Wort findet oder, wie meist sonst, mit über dem Kopf zusammengeschlagenen Händen hinter der Entwicklung herhinkt, hängt nicht zuletzt ab von ihrer Einsicht in das am künstlerischen Geist, was den Sinn von Kunst sabotiert. Wohl vertrauen viele einem Zug sich an, der ebenso von der eigenen Anstrengung sie entlastet, wie ihnen Ersatz verspricht für die Sekurität, die durch die Emanzipation der Kunst von ihren Typen und Schemata die Moderne hindurch zerrüttert wurde. Unausweichlich die Analogie zu dem in der angelsächsischen Welt die Philosophie verdrängenden logischen Positivismus: vollkommene Absage an jeden Sinn, sogar an die Idee von Wahrheit selbst, verschafft offenbar ein Gefühl absoluter, zweifelstiefer Gewißheit, auch wenn diese gar keinen

Inhalt mehr hat. Aber das sagt nicht alles über den Rausch unersättlicher Ernüchterung, für den unterdessen das Wort Absurd als Zauberformel sich eingebürgert hat, Selbstbewußtsein seines eigenen Widerspruchs, des Geistes als Organs des Sinnlosen. Dessen Erfahrung reicht in manche Phänomene der zeitgenössischen Massenkultur hinein, nach deren Sinn zu fragen deshalb unfruchtbar ist, weil sie gegen den Begriff des Sinns und die Behauptung rebellieren, das Dasein sei sinnvoll; nicht selten gibt es im ästhetischen Bereich Berührungen zwischen den Extremen ganz oben und ganz unten. Den angeblichen Sinn des Lebens hat Kunst Jahrtausende lang fingiert und den Menschen eingehämmert; noch die Ursprünge der Moderne haben ihn nicht bezweifelt, auf der Schwelle zu dem, was gegenwärtig sich zuträgt. Das in sich sinnvolle Kunstwerk, geistbestimmt in all seinen Momenten, war Komplize des, nach Herbert Marcuses Prägung, affirmativen Wesens der Kultur. Sower Kunst irgend auch Abbild war, hat ihr Zusammenhang durch den Schein seiner Notwendigkeit das Abzubildende als Sinnvolles bestätigt, wie immer auch tragisch es ihm ergehen, wie sehr es als häßlich denunziert werden mochte. Die Kündigung des ästhetischen Sinns heute geht darum mit der Kündigung der äußeren und inneren Abbildlichkeit der Kunstwerke zusammen. Die Verfransung der Künste, feind einem Ideal von Harmonie, das sozusagen geordnete Verhältnisse innerhalb der Gattungen als Bürgschaft von Sinn voraussetzt, möchte heraus aus der ideologischen Befangenheit von Kunst, die bis in ihre Konstitution als Kunst, als einer autarkischen Sphäre des Geistes, hinabreicht. Es ist, als knabberten die Kunstgattungen, indem sie ihre festumrissene Gestalt negieren, am Begriff der Kunst selbst. Urphänomen der Verfransung der Kunst war das Montageprinzip, das vor dem Ersten Krieg in der kubistischen Explosion und, wohl unabhängig davon, bei Experimentatoren wie Schwitters und dann im Dadaismus und im Surrealismus hochkam. Montage heißt aber soviel wie den Sinn der Kunstwerke durch eine seiner Gesetzlichkeit entzogene Invasion von Bruchstücken der empirischen Realität stören und dadurch Lügen strafen. Die Verfransung der Kunstgattungen begleitet fast stets einen Griff der Gebilde nach der außerästhetischen Realität. Er gerade ist dem Prinzip von deren Abbildung strikt entgegengesetzt. Je mehr eine Gattung von dem in sich hineinläßt, was ihr immanentes Kontinuum nicht in sich enthält, desto mehr partizipiert sie am ihr Fremden, Dinghaften, anstatt es nachzunehmen. Sie wird virtuell zum Ding unter Dingen, zu jenem, von dem wir nicht wissen, was es ist.

Solches Nicht-Wissen verleiht einem der Kunst Unausweichlichen Ausdruck. Noch ihr Sinnverlust, den sie adoptiert, als wolle sie sich zerstören, oder wie durch ein Gegengift am Leben sich erhalten, kann, auch

gegen ihre Intention, nicht ihr letztes Wort bleiben. Das Nicht-Wissen des emphatisch absurden Kunstwerks, des Beckettischen, markiert einen Indifferenzpunkt zwischen dem Sinn und seiner Negation; allerdings frevelte gegen diese Indifferenz, wer aufatmend positiven Sinn herauslässe. Gleichwohl ist kein Kunstwerk denkbar, das, indem es das Heterogene sich integriert und gegen den eigenen Sinnzusammenhang sich wendet, nicht doch einen bildete. Metaphysischer und ästhetischer Sinn sind nicht unmittelbar Eines, auch heute nicht. Die sinnfremden Realien, die bei dem Verfransungsprozeß in die Felder der Kunstwerke hineingeraten, werden von ihnen potentiell ebenso als sinnvoll gerettet, wie sie dem traditionellen Sinn der Kunstwerke ins Gesicht schlagen. Konsequente Negation des ästhetischen Sinns wäre möglich nur durch Abschaffung der Kunst. Die jüngsten bedeutenden Kunstwerke sind der Alptraum solcher Abschaffung, während sie zugleich durch ihre Existenz dagegen sich sträuben, abgeschafft zu werden; so als drohe das Ende der Kunst das einer Menschheit an, deren Leiden nach der Kunst verlangt, nach einer, die es nicht glättet und mildert. Sie träumt der Menschheit ihren Untergang vor, daß sie aufwache, ihrer mächtig bleibe, überlebe.

Die Negativität des Begriffs von Kunst betrifft sie inhaltlich. Ihre eigene Beschaffenheit, nicht die Ohnmacht von Gedanken über sie verbietet, sie zu definieren; ihr innerstes Prinzip, das utopische, revoltiert gegen das naturbeherrschende der Definition. Sie mag nicht bleiben, was sie einmal war. Wie sehr damit auch ihr Verhältnis zu ihren Gattungen dynamisiert wird, läßt an deren spätestem, dem Film, sich entnehmen. Hilflös die Frage, ob der Film über das »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« zuerst erkannte, sich selbst am nächsten, wo er das Attribut der Aura, das aller vorfilmischen Kunst zukam, den Schein einer durch den Zusammenhang verbürgten Transzendenz, rücksichtslos ausscheidet; anders gesagt, wo er in einer von der realistischen Malerei und Literatur kaum geahnten Weise, auf symbolische und sinnverleihende Elemente verzichtet. Siegfried Kracauer hat daraus die Folgerung gezogen, der Film sei, als eine Art Rettung der außer-ästhetischen Dingwelt, ästhetisch möglich allein durch Absage ans Stilsationsprinzip, durch die intentionlose Versenkung der Kamera in den aller-Subjektivität vorgeordneten Rohzustand des Sendenden. Aber ein solcher Refus ist seinerseits, als Apriori der Gestaltung von Filmen, abermals ästhetisches Stilsationsprinzip. Bei äußerster Askese gegen Aura und subjektive Intention fließt doch das filmische Verfahren, rein seiner Technik nach, durch das Skript, die Gestalt des Photographierten, die Kamera-Einstellung, den

Bildschnitt, der Sache unvermeidlich sinnverleihende Momente ein, ähnlich übrigen wie die Verfahren in Musik oder Malerei, die das Material nackt hervorretzen lassen wollen und eben in diesem Bestreben es präformieren. Während der Film aus immanenter Gesetzlichkeit sein Kunsthaftes abwerfen möchte – fast als widersprüchlich es seinem Kunstprinzip –, ist er noch in dieser Rebellion Kunst und erweitert sie. Solcher Widerspruch, den allerdings der Film unter seiner Abhängigkeit vom Profit nicht rein austragen kann, ist das Lebenselement aller eigentlich modernen Kunst. Die Verfransungsphänomene der Gattungen dürften insgeheim davon inspiriert sein. Insofern jedenfalls sind die happenings – ostentative Sinnlosigkeit freilich drückt nicht ohne weiteres die der Existenz aus und gestaltet sie – exemplarisch. Ungezügelt überantworten sie sich der Sehnsucht, daß Kunst, wider ihr Stilisationsprinzip und dessen Verwandtschaft mit dem Bildcharakter, eine Wirklichkeit sui generis werde. Eben damit polemisieren sie am schroffsten, schockhaft gegen die empirische Wirklichkeit, derengleichen sie werden wollen. In ihrer clownischen Fremdheit zu den Zwecken des realen Lebens, in dessen Mitte sie veranstatet werden, sind sie vorweg dessen Parodie, die sie denn auch, etwa als die der Massenmedien, unmißverständlich betreiben.

Die Verfransung der Künste ist ein falscher Untergang der Kunst. Ihr unentrinnbarer Scheincharakter wird zum Skandal angesichts einer Übermacht der ökonomischen und politischen Realität, die den ästhetischen Schein noch als Idee in Hohn verwandelt, weil sie keinen Durchblick auf die Verwirklichung des ästhetischen Gehalts mehr freigibt. Weniger sters verträgt jener Schein sich mit dem Prinzip rationaler Materialbeherrschung, dem er die gesamte Geschichte von Kunst hindurch sich verband. Während die Situation von Kunst nicht mehr zuläßt – darauf zielte der Satz über die Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz –, bedarf sie doch ihrer: Denn die bilderlose Realität ist das vollendere Widerspiel des bilderlosen Zustands geworden, in dem Kunst verschwände, weil die Utopie sich erfüllt hätte, die in jedem Kunstwerk sich chiffriert. Solchen Unterganges ist die Kunst von sich aus nicht fähig. Darum verzehren sich aneinander die Künste.

Anmerkungen

- 1 Rudolf Borchardt, *Prosa I*, hrsg. Maria Luise Borchardt, Stuttgart 1957, 69.
- 2 Borchardt, *Prosa I*, 69 f.
- 3 Borchardt, *Prosa I*, 69.
- 4 Borchardt, *Prosa I*, 46 f.
- 5 Vgl. Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1950², 60.

Kunst im Glück Divertimento

ALEXANDER GARCÍA DÜTTMANN

Glück haben bedeutet, daß etwas nicht ganz nach Vorschrift verläuft und daß man deshalb davonkommt. An der Ausnahme hängt das Glück dessen, der Glück gehabt hat. Kann Kunst zum Beispiel das Glück haben, zu vergessen, was nicht mehr zu ändern ist? Dort, wo das Kunstwerk unter dem Gebot der Autonomie und damit der integralen Durchbildung zu stehen scheint, dort, wo noch die Tendenz zur Überschreitung der Grenzen, die Kunstgattungen trennen, die »Verfransung« der Demarkationslinien, die zwischen den Künsten verlaufen (191)¹, als eine den autonomen Kunstgattungen immanente beschrieben werden kann und damit als eine Tendenz der Autonomie selber, als Fortschritt der Kunst, nicht als kunstfremde »Anbiederung« oder vorgeordnete »Synthese« (192), muß alles, was Kunst angeht, unabänderlich sein, bleibt der Beurteilung von Kunst nichts anderes, als eben die vorgezeichnete Tendenz zu erkennen und deren Verfolgung an den tatsächlichen Erzeugnissen, den Werken selber, zu messen. Dann müßte das Entstehen eines neuen Kunstwerks aber gerade von dem Glück abhängen, das Unabänderliche zu vergessen, wäre das Vergessen eine Bedingung des Entstehens neuer Werke. Zwischen der Tendenz und dem einzelnen Werk würde eine Spannung die Kunst und ihre Betrachtung oder Beurteilung in Atem halten. Nichts an der Kunst wäre einfach unabänderlich. Kunstwerke wären Ausnahmen, Übertreibungen, Eingriffe eines *deus ex machina*, die ihnen zumindest eine Schonfrist einräumen würden. Das Verhältnis der Künste zur Kunst wäre ebenfalls spannungsgeladener; Adornos Vorstellung, in den Künsten bilde sich eine Idee der Kunst (204), die nicht unabhängig von ihrer Bildung gegeben und die wohl gerade deshalb eine Idee ist, keine Tatsache, spielt wohl auf eine solche Spannung an.

Oder aber Kunstwerke würden einfach einer ihnen vorgezeichneten Tendenz folgen und als Vollstreckungsorgane fungieren, wären höchstens